
LA ÉGLOGA I DE GARCILASO:
ESTRUCTURA Y *RESPONSIO*

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO

Universidade de Santiago de Compostela

EL ESQUEMA ESTRUCTURAL de la égloga I de Garcilaso dispone en sucesión dos parlamentos jalonados por una voz narrativa, en conformidad con la bucólica VIII de Virgilio, modelo de un diseño estructural al que el poema castellano añade el epílogo¹. A la índole dispar de los núcleos, las quejas y los ensalmos, de la bucólica virgiliana se opone la esencial equivalencia de los soliloquios de Salicio y Nemoroso, definibles como lamentos de tono elegíaco por una pérdida amorosa que se comunica al paisaje. Pero la égloga I participa del principio contrastivo del modelo, perceptible en las divergencias de los cantos de Salicio y Nemoroso por su materia, celos y muerte, y su correspondiente tono, la queja y el lamento.

El binarismo estructural, que realza las líneas divisorias provenientes de la bucólica VIII, queda contrapesado por ciertos ecos que conectan los dos núcleos principales, conforme al modelo responsivo de la bucólica V de Virgilio², en donde el planto funeral de Mopso y la proclamación de Menalcas siguen un desarrollo paralelo, aunque antitético, jalonado por numerosas recurrencias léxicas y motivos coincidentes: al duelo general por la muerte (vv. 20-23) se contraponen la alegría por su divinización (vv. 56-59); de distinto modo, ambos hechos alteran el orden en el reino animal, que interrumpe su actividad (vv. 24-26) o

1. La condición modélica de la bucólica VIII ha sido notada en numerosos trabajos como los de Fernández-Morera (1982), Lapesa (1985), así como en las ediciones de Rivers (1981) y Morros (1995). Estos estudios proponen otras fuentes, como el *Canzoniere* de Petrarca, también considerado por Cruz (1988) y Gargano (2006) y las églogas de Sannazaro, Tansillo, Alamanni o Castiglione. Pueden sumarse las tres églogas de tema funeral contenidas en el *Libro secondo degli Amori* (1534) de Bernardo Tasso, *Alcippo*, *Davalo* y *Egloga pescatoria*.

2. Las *responsiones* pueden definirse como «repeticiones a intervalos de ciertos temas que van formando estructuras espirales o anulares y en los que la identidad de conceptos viene expresada no tanto por repeticiones cuanto que por variaciones verbales» (Cristóbal, 1980: 125). Se aplican en la bucólica V, en donde el discurso de Menalcas es complementario y responsivo de temas, motivos y palabras en relación al de Mopso, tal como nota Cristóbal (1980: 308-309; 1996: 151).

reduce sus rivalidades a una *concordia discors* (vv. 60-61); el llanto universal (vv. 27-28) tiene como réplica la apoteosis (vv. 62-64); la semblanza de Dafnis (vv. 29-35) apunta a su futuro culto (vv. 65-71), y en ambos casos son mencionados sus devotos: «tu decus omne tuis» (v. 34), «Sis bonus o felixque tuis!» (v. 65) y los dioses Pales y Apolo (v. 35), Febo y Baco (vv. 66, 69); el paisaje yermo, por efecto de la muerte (vv. 36-39), se contrarresta con la enumeración que reconstruye el orden armónico (vv. 76-78), mientras que el rito funeral, que incluye el epitafio (vv. 39-44), anuncia las ceremonias de glorificación (vv. 72-75, 79-80)³.

Siguiendo este ejemplo, la égloga I organiza sus elementos dentro de un diseño simétrico determinante de la complementariedad de los cantos, enlazados por la *responsio*. Garcilaso potencia esta técnica, encontrada en Virgilio⁴, hasta convertirla en el principal resorte estructural de su poema, que en su segunda mitad avanza en continua remisión a la primera. La imagen visual de este desdoblamiento se traslada a la identidad de los dos pastores, que comparten el infortunio amoroso recíprocamente comunicado.

Las recurrencias traban el marco narrativo de la égloga, una *cornice* enunciada por un *yo* que deja sentir su presencia en el exordio (estrs. 1-4), en la transición (estr. 17) y en el epílogo (estr. 30), con referencias metapoéticas y descriptivas del entorno pastoril. Desde el comienzo, se propone un discurso de naturaleza musical, pues el poeta define su actividad, «he de cantar» (v. 3), y la de sus pastores como un canto que llega a confundirse con el lamento o el llanto, ya desde el primer verso, «El dulce lamentar» (v. 1), y hasta la estancia de cierre «Nunca pusieran fin al triste lloro» (v. 408). La imagen del eco, en la transición y en el epílogo, sugerida en la respuesta del monte (vv. 228-229, 410) y de «la blanda Filomena», demuestra la capacidad participativa de la naturaleza en este diálogo pastoril. Las tres apariciones de la voz narrativa jalonan la égloga para reconstruir su percepción cronotópica en sucintas indicaciones del momento del día, desde el amanecer de la introducción (vv. 43-45) hasta el ocaso del epílogo (vv. 411-417), con una estrofa central que se situaría al mediodía. A esta lectura en sucesión de los cantos se superpone la impresión de simultaneidad, resultado de una ucronía bucólica que llega a su fin en la estancia de cierre («y recordando / ambos como de sueño», vv. 417-418). El binarismo enlaza estos tres tramos en boca del *yo* poético, que plantea la bifurcación del poema en dos historias amorosas, disímiles pero convergentes: «El dulce lamentar de dos pastores, / Salicio juntamente y Nemoroso» (vv. 1-2), «Aquí dio fin a su cantar Salicio [...] / Lo que cantó tras esto Nemoroso» (vv. 225, 235) y «ambos» (v. 418). Se define así un principio dual que en el transcurso de la égloga se verá reforzado por un trabado sistema de reiteraciones de un poema en el que la materia se bifurca en dos núcleos simétricos.

Salicio (estr. 5) emite en presente sus quejas contra Galatea y justifica su causa: «Estoy muriendo, y aun la vida temo; / témola con razón, pues tú me dejas, / que no hay sin ti el vivir para qué sea» (vv. 60-62). Apenas se sugiere un tema, los celos, que adquirirá nitidez a medida que el canto progresa y revela la existencia de un rival. Análogas competencias cumple la segunda estancia del parlamento de Nemoroso (estr. 19), que expone el motivo

3. Cfr. Guerrini (1973) y Van Sickle (1983). Véanse también, para la interpretación y análisis de esta bucólica, Putnam (1970), Salvatore (1988) y Leclercq (1996).

4. Aunque la crítica se ha fijado en la influencia de la temática funeral de la bucólica v, este poema no ha sido visto como modelo de la estructura responsiva de la égloga I de Garcilaso. Para un estudio más detallado, véase Pérez-Abadín (2011).

del lamento: «¡Oh tela delicada, / antes de tiempo dada / a los agudos filos de la muerte!» (vv. 260-262), primera alusión al fallecimiento prematuro de Elisa. Ese hecho provoca el deseo de muerte, que Nemoroso comparte con su interlocutor: «Más conveniente fuera aquesta suerte / a los cansados años de mi vida» (vv. 263-264). Se introduce así un elemento recurrente en este canto configurado como elegía funeral.

El transcurso del día, medido por la salida o la puesta del sol, presta un referente al estado de ánimo en ambos cantos (estrs. 6 y 23). Salicio (estr. 6) describe el despertar general recurriendo a tres órdenes, «las aves y animales y la gente» (v. 73), implicados en una correlación reiterativa (vv. 71-80). El *yo* se incardina en esa enumeración a través de la *priamel*, en la que ocaso y amanecer cobran sentido metafórico: «siempre está en llanto esta ánima mezquina, / cuando la sombra el mundo va cubriendo, / o la luz se avecina» (vv. 81-83). A esta estrofa se retrotrae la representación del dolor de Nemoroso como un anochecer al que seguirá la luz del reencuentro con Elisa (estr. 23), expuesto en una estructura comparativa (*Como... tal*). Por caminos divergentes, el contraste y la analogía, y simétricos, el binomio día-noche ha plasmado los sentimientos de cada cantor, recurriendo a elementos descriptivos comunes, pues los versos de Salicio: «El *sol* tiende los *rayos* de su *lumbre*» (v. 71), «cuando la *sombra* el mundo va *cubriendo* / o la *luz* se avecina» (vv. 82-83), tienen su eco en los de Nemoroso: «Como al partir del *sol* la *sombra* crece, / y en cayendo su *rayo*, se levanta / la negra escuridad que el mundo *cubre*» (vv. 310-312), «hasta que el *sol* descubre / su *luz* pura y hermosa» (vv. 316-317), «de *sombra* y de temor atormentado» (v. 320).

La amada condiciona la percepción de una naturaleza que aquilata su amenidad al asociarse a su imagen o, de otro modo, el escenario se convierte en el *locus amoenus* cuando acoge la presencia de Galatea o Elisa (estrs. 8 y 18-19)⁵. Tal sintonía se refiere al pasado, ya que el presente de ruptura o pérdida se proyecta también sobre el paisaje para invertir sus connotaciones subjetivas. La estancia 8 combina diestramente los recursos retóricos para sugerir un valle perfecto a los ojos del contemplador, según hace explícita la triple anáfora de «por ti» que relaciona la descripción con esa destinataria incorporada al significado de la naturaleza. El equilibrio, que realza el paralelismo constructivo, se altera en la sirima mediante la *auersio*: «¡Ay, cuánto me engañaba! / ¡Ay, cuán diferente era / y cuán de otra manera / lo que en tu falso pecho se escondía!» (vv. 105-108). A partir de esta inflexión tonal y estilística, la perspectiva se sitúa en el presente de desengaño, desde el que se desenmascara la falsedad de la amada y se recuerdan los agujeros de la «siniestra corneja» (v. 110). Nemoroso da comienzo a su canto con una apelación a los elementos del valle, descritos e interpretados en estancias consecutivas (18-19). La *fronte* de la primera evoca un escenario trazado con pinceladas que seleccionan constituyentes emblemáticos del *locus amoenus*: el agua cristalina, los árboles, el prado umbrío, las aves y la hiedra, trabados entre sí en dinámicas asociaciones. El signo positivo de la estampa natural aproxima las *fronti* de las estancias 8 y 18, que también comparten la referencia a la sombra y los adjetivos *verde* y *fresco*. Prosigue la estancia 18 con una valoración afectiva del paisaje, recinto del apartamiento, el reposo y la alegría. Nemoroso retoma los versos de Salicio: «por ti la esquividad y apartamiento / del solitario monte me agradaba» (vv. 100-101), al reconocer,

5. Para este tópico, véase Gargano (1998), que plantea su doble perspectiva temporal.

apelando a los elementos: «con vuestra soledad me recreaba» (v. 248). Amplifica la idea con el detalle del sueño –«donde con dulce sueño reposaba» (v. 249)–, conforme a las versiones clásicas del epodo II de Horacio y de la égloga I de Virgilio. El «grave mal», apenas insinuado (v. 246), se amplifica en la estrofa 19, que además de oponerse a la precedente encierra un doble contraste que la divide. A la *fronte*, que constata la presencia de Elisa en el valle, sigue una nueva *auersio* de lamentos exclamativos, contra el destino causante de la muerte prematura, seguidos de la manifestación del anhelo de la propia muerte. Esta quiebra medial aproxima la estructura de las estancias 8 y 19. A pesar de su bivalencia y sus contrastes internos, la estancia 19 pone énfasis en la desposesión del presente, para ofrecer así el reverso de esa realidad del valle ameno descrito en la precedente. Reproduce, por lo tanto, el juego que mantienen los dos segmentos de la estancia 8.

La dimensión onírica del comienzo del canto de Nemoroso (estr. 19) se advertía ya en la estancia 9, en donde Salicio desatiende un presagio claramente adverso: «¡Cuántas veces, durmiendo en la floresta, / reputándolo yo por desvarío, / vi mi mal entre sueños, desdichado!» (vv. 113-115). Como en los versos de Nemoroso que evocan el despertar en compañía de Elisa (vv. 257-258), el sueño de Salicio simboliza una pérdida, la de Galatea que huye como el agua. Sendas imágenes son portadoras de un valor premonitorio de signo inverso, pues la amada de Salicio en efecto lo abandonará, mientras que Elisa volverá a aparecer al despertar Nemoroso en el valle paradisíaco del círculo de Venus.

Cada canto esboza un retrato de la amada a partir de rasgos similares, concordantes con el canon de belleza petrarquista, en estrofas (10, 20) que comparten la configuración interrogativa y anafórica para realzar el sentimiento de desposesión y un elemento físico, los «claros ojos». En la estrofa 10, la *fronte* enumera los atributos de Galatea (*habla, ojos, fe, brazos*) combinando la anáfora con el paralelismo, dentro de la pregunta múltiple de los reproches, relevados en la segunda parte de la estancia por la melancolía implícita en las imágenes de la *hiedra* y el *muro* o la *parra* y el *olmo*. Nemoroso vuelca su dolor por la muerte de Elisa en un núcleo vertebrado por el insistente *ubi sunt*, mediante una quíntuple formulación que tendrá respuesta en los tres últimos versos. Cada uno de los enunciados confronta la belleza del pasado con la inanidad del *agora*, aportando así un matiz moral al contenido esencialmente amoroso del duelo fúnebre. El tramo final da respuesta en presente al cúmulo de interrogantes, reducidos a un todo abarcador en el que el deíctico de distancia en el tiempo, en «aquellos claros ojos» (v. 267), se convierte en un señalador de proximidad, física y temporal: «Aquesto todo agora ya se encierra» (v. 279), que apunta a la sepultura como reducto material de la belleza caduca. Frente a los epítetos connotadores de luminosidad y pureza desgranados en la descripción (*claros, blanca, delicada, blanco, dorado, graciosa*), la terna de adjetivos incide en las notas negativas asociadas a la muerte, a efectos materiales equivalente a la tumba, «la oscura, desierta y dura tierra» (v. 281). Entre ambas estrofas se tienden conexiones semánticas, afectivas y retóricas, que refrendan su equivalencia funcional, pues en el proceso psicológico de cada uno de los pastores este énfasis interrogativo traduce la rebeldía ante la pérdida de la amada, ahora junto a otro hombre o sepultada. Si hasta ese momento el canto solo había insinuado la causa del lamento, en estas estrofas se exponen abiertamente la existencia de un rival y el fallecimiento. El pastor ha sido despojado de esos atributos, que se evocan como reliquias y sugieren la noción de violencia, plasmada en los verbos «arrancada» (v. 136) y «encierra»

(v. 279). El modo interrogativo que comparten ambas estancias se prolonga a las siguientes (11, 21), enfatizando la incredulidad ante el destino adverso.

Para plasmar el alcance universal de la ruptura amorosa se contempla la alteración del entorno por efecto de la infidelidad o de la muerte, en estancias (12 y 22) que varían la idea del mundo al revés, respectivamente plasmada como enumeración de *adynata* y como metamorfosis. Tras el vaticinio de la estrofa 11, Salicio constata la quiebra de las leyes de la concordia en una serie de *impossibilia*, la cordera y el lobo, las aves y las sierpes, en la que se incardina la pareja de Galatea y su amante, por medio de un movimiento pendular entre lo general y lo específico⁶. La muerte de la amada de Nemoroso afecta a un entorno pastoril que lo secunda sumándose a su planto con señales de duelo. Del mismo modo que Salicio postula a Galatea como causa de hipotéticas discordias, la transformación que ha destruido el paisaje se debe al dolor de Nemoroso por Elisa, desencadenante de alteraciones que, paradójicamente, demuestran la armónica compenetración del ganado y el campo con el pastor. El axioma «no hay bien que en mal no se convierta y mude» (v. 299) se ilustra con dos ejemplos de esa metamorfosis que ha desfigurado el paisaje, basada en el reemplazo de contrarios, el trigo por la avena y las flores por los abrojos (vv. 300-306). Cada estancia formula un principio de alcance colectivo, «Materia diste al mundo», «Después que nos dejaste», que demuestra una enumeración de dos *oppositi* conjugados o enfrentados, conforme a la *concordia discors* («de hacer juntar lo diferente») o a la transformación («no hay bien que en mal no se convierta y mude»). Las series de contrarios se cierran con la presencia del *yo*, que justifica las anomalías del entorno como reflejo de su perturbación y llanto.

El lamento recibe una tregua en estrofas parentéticas (13 y 26) dedicadas a evocar un detalle, las riquezas del pastor o las reliquias de la amada. En la estancia 13 Salicio se jacta de sus méritos, entre los que cuenta sus posesiones materiales, su canto y su físico, remediando el canto de Coridón de la bucólica II de Virgilio. El elogio de sus cualidades musicales sirve de pretexto para citar a Virgilio, «el mantüano / Títero» (vv. 173-174), y, al parangonarse a él, reconocerlo como modelo. Mediante lýtotes se procede a la alabanza de la propia belleza («No soy, pues, bien mirado, / tan disforme ni feo», vv. 175-176), que deriva en la contemplación narcisista del propio rostro en el espejo del agua. A la auto-complacencia se une el desprecio del rival, aludido como «ese que de mí se está reyendo» (v. 180). Se revela así el auténtico sentido de este pasaje de vanagloria, tras el que emerge de nuevo el tema de los celos («¡trocara mi ventura!», v. 181) y del llanto, en el estribillo. Aunque la contemplación de los cabellos de Elisa renueva las lágrimas de Nemoroso por su pérdida, el acto de contarlos y atarlos le permite abstraerse de su dolor⁷. Frente a la estrofa de Salicio, este momento del discurso de Nemoroso parte de una tensa emotividad, manifestada en el llanto, para alcanzar un eventual consuelo. La estrofa siguiente desvela la inutilidad de esta catarsis, que precede a la plena visualización de la noche funesta del fallecimiento de Elisa (vv. 366-379).

6. La enumeración de imposibles deriva de una tradición en la que se alinean las *Bucólicas* de Virgilio (I, vv. 59-66; VIII, vv. 27-28, 52-55) y la Biblia (*Isaías* 11, 6-8; 65, 25).

7. Al principal modelo de la estancia, la prosa XII de la *Arcadia* (vv. 313-318), se unen otras influencias, como la *Eneida* (IV, vv. 693-705), propuesta por Cruz (1988: 101-102).

Casi al final de los cantos una estrofa (14 y 28) acumula efectos expresivos de valor patético, a modo de anuncio de la proximidad de la resolución. Las imprecaciones dirigidas contra Galatea o contra Lucina en modo interrogativo se sitúan en ese momento culminante, tras el cual el pastor alcanzará la serenidad mediante la renuncia o la visión anticipada de la apoteosis. Aunque los reproches se distribuyen a lo largo de todo el canto de Salicio, adquieren especial intensidad en la estrofa 14, compuesta por una sucesión de preguntas con las que Salicio protesta ante el menosprecio, aborrecimiento e indiferencia de Galatea, alegando su propia valía y sus riquezas. El correlato de esta estancia en el canto de Nemoroso se sitúa en las recriminaciones a Lucina⁸, que reemplaza a Elisa como destinataria. El movimiento interrogativo ocupa casi la totalidad de la estancia, repartida entre dos versos anafóricos, de idéntico esquema sintáctico, hasta que la *exclamatio* final declara abiertamente: «¡Y tú, ingrata, riendo / dejas morir mi bien ante mis ojos!» (vv. 392-393). Ambas estrofas, de Salicio y de Nemoroso, concentran en la interrogación múltiple el valor patético del canto que las precede para manifestar la desesperación, la incredulidad y el reproche, hasta culminar en enunciados cuya irrealidad deriva de la «condición terrible» de Galatea (v. 186) y de la falta de compasión de Lucina (v. 383), culpables de la soledad del hablante: «y no viera este triste apartamiento» (v. 188), «o no ver la tristeza / en que tu Nemoroso / queda» (vv. 386-388). Finalmente, se asume el fracaso de la protesta, mediante una inflexión lírica que implica la derrota definitiva: «Mas ¿qué vale el tener, si derritiendo / me estoy en llanto eterno?» (vv. 194-195), «¡Y tú, ingrata, riendo / dejas morir mi bien ante mis ojos!» (vv. 392-393).

El reflejo del dolor en el entorno se plasma como voz órfica en la penúltima estancia del canto de Salicio (estr. 15) y en dos pasajes del canto de Nemoroso (estrs. 24 y 27). Para evocar la figura mítica de Orfeo, Salicio (estr. 15) se inviste de la facultad de conmoción de la naturaleza, viva e inerte, equiparando voz y lira del cantor mítico con el lamento. A lo largo de este tramo órfico, los indicios gramaticales de la primera persona recalcan una presencia dominante desde su arranque, «Con mi llorar», sintagma al que remite el «contra mí» (v. 207) de la segunda parte de la estancia, que opone a la empatía del entorno la impiedad de la amada. Aunque las resonancias órficas se perciben en toda la égloga, en la que se suceden variaciones sobre la capacidad de respuesta del universo bucólico al canto de los pastores, de la estancia comentada emanan dos pasajes pertenecientes al núcleo de Nemoroso. En un caso, los astros nocturnos actúan como confidentes de las quejas del ruisñor, que escuchan y comprenden: «y la callada noche no refrena / su lamentable oficio y sus querellas, / trayendo de su pena / el cielo por testigo y las estrellas» (vv. 334-337). De forma más evidente, las facultades órficas se asignan a las súplicas de Elisa, en un planteamiento hipotético que anuncia su inutilidad: «y aquella voz divina, / con cuyo son y acentos / a los airados vientos / pudieran amansar» (vv. 372-375).

El final de cada uno de los cantos (estrs. 16 y 29) vislumbra un cambio de escenario para simbolizar la superación del dolor asociado al *locus amoenus* del pasado. Si Salicio

8. El sentido del «trance de Lucina» de la estrofa 27 es matizado por Lipmann (1983), en su reflexión sobre el proceso psicológico e imaginativo de Nemoroso. Juno y Diana comparten el epíteto Lucina, tal como advierte Herrera en sus *Anotaciones* (1580: 734). Pero Juno Lucina, por personificar el ciclo lunar y presidir los nacimientos, se aproxima más a la Ártemis griega o Diana, la diosa cazadora prefigurada en la estrofa 28.

renuncia al lugar como prueba de generosidad hacia su antigua amada, Nemoroso lo sublimará en el ámbito de la felicidad perpetua junto a Elisa. De forma complementaria, ambos han inspirado su evocación de los pasados amores en un entorno cuyas funciones serán anuladas o trascendidas al evolucionar la situación emocional del pastor. Se confirma así la implicación afectiva del paisaje que, más allá del marco, ha prestado a las quejas un oyente activo, vicario de la presencia de la amada. Salicio accede a su nuevo estado espiritual legando a Galatea ese prado, testigo de sus pasados amores. El deíctico de proximidad *aquí*, repetido cinco veces, se combina con el verbo para reforzar el valor mostrativo, en el que se insiste mediante la anáfora (*ves aquí*)⁹, en tres cláusulas consecutivas que describen el *locus amoenus*: «Ves aquí un prado lleno de verdura, / ves aquí una espesura, / ves aquí un agua clara» (vv. 216-218). La propuesta de Salicio se traduce en nociones locativas, basadas en la identificación del abandono del lugar con la renuncia a Galatea, que renovará la simbología del escenario con su nuevo amor. El sentido negativo de las últimas palabras de Salicio se invierte en la estancia 29, dedicada a la proclamación de la apoteosis de Elisa en un *locus amoenus* alternativo, que sustituirá al actual para restablecer la armonía amorosa truncada por la muerte. El paisaje bucólico se confunde entonces con un espacio ultraterreno situado en «la tercera rueda» (v. 400), correspondiente a la esfera de Venus, significativamente elegida como reino del amor, al mismo tiempo que evoca las moradas de los bienaventurados¹⁰: «y en la tercera rueda, / contigo mano a mano, / busquemos otro llano, / busquemos otros montes y otros ríos, / otros valles floridos y sombríos» (vv. 400-404). Esta visualización augura un reencuentro con Elisa, tras el abandono del valle del presente en el momento de la muerte. La renuncia al lugar, que Salicio plantea desde una perspectiva estoica, adquiere en Nemoroso matices ascéticos, derivados de un rechazo del mundo a causa de la pérdida de Elisa, término último de las aspiraciones de trascendencia cifradas en el amor.

La neutralización de las coordenadas espacio-temporales motiva el aislamiento de los cantos, solo engarzados por una voz narrativa que omite referencias al contacto o intercambio de los roles dialógicos de los pastores, coincidentes en un día indefinido y en un lugar emblemático, que actualiza su significado como fondo pastoril. Por lo tanto, la configuración dialógica radica en los ecos verbales, estructurales y temáticos, que determinan la equivalencia y complementariedad de los cantos. Estas recurrencias dotan al poema de un movimiento retroactivo de efecto especular, que empareja las estrofas de sendos cantos

9. La reiteración del deíctico, inspirada en el cuádruple *hic* de la bucólica x (vv. 42-43), interviene con frecuencia en las descripciones de paisajes idílicos, moradas celestiales o Paraísos, tal como ilustran la égloga de Acuña «Con nuevo resplandor» (vv. 37-69), la oda VIII (vv. 66-75) de Fray Luis de León, el canto XIII del *Crótalon* y los capítulos I, L del *Quijote* y III, 18 del *Persiles*.

10. Cfr. Herrera (1580: 737-738), que lo aplica en su égloga *Amarilis* (v. 295). En el sistema de nueve cielos establecido por Tolomeo en el *Almagesto*, el tercero corresponde al círculo de Venus, en el que transcurren los cantos VIII y IX del *Paradiso* de Dante (Green, 1968, I: 191-194; II: 49). La estrofa se relaciona con el Paraíso Terrenal o Jardín del Edén del *Purgatorio* (XXVIII-XXXIII), único escenario bucólico de la *Commedia*. Se han señalado como fuentes fundamentales de este pasaje garcilasiano el canto de Menalcas de la bucólica v, el soneto CCCII de Petrarca, la égloga v de la *Arcadia* y la piscatoria I, *Phyllis*, de Sannazaro. Podría añadirse la égloga III de Bernardo Tasso, que ofrece la visión celeste del difunto en los círculos de Venus o de Marte (vv. 49-61) y formula el deseo de reencuentro tras la muerte (vv. 76-79), idea también presente en la égloga VII (vv. 25-29).

según un orden apenas alterado¹¹. Sumadas a las deudas semánticas de la égloga con las quejas por celos de Damón y con el canto funeral, de duelo y apoteosis, que entonan por turnos Mopso y Menalcas, paradigmas respectivos de los discursos de Salicio y de Nemoroso, las recurrencias constatadas revalidan la factura virgiliana del poema de Garcilaso, que combina los diseños de las bucólicas v y VIII para insinuar un movimiento circular de retornos y correspondencias, conforme al principio de la *ringkomposition*, signo de su clasicismo. Si la égloga de Damón y Alfesibeo proporciona las líneas divisorias y algunos motivos y fórmulas del exordio y la transición, el poema dedicado a Dafnis inspira la simetría de las intervenciones y el desarrollo responsivo que define la *dispositio* de la égloga I.

BIBLIOGRAFÍA

- CRISTÓBAL, V., *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Universidad Complutense, Madrid, 1980.
- CRUZ, A. J., *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y de Garcilaso de la Vega*, John Benjamins, Amsterdam-Filadelfia, 1988.
- FERNÁNDEZ-MORERA, D., *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral*, Tamesis Books, London, 1982.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Obras completas con comentario*, ed. E. L. Rivers, Castalia, Madrid, 1981.
- , *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, Crítica, Barcelona, 1995.
- GARGANO, A., «Questo nostro caduco et fragil bene». Il *locus amoenus* nell'Egloga I di Garcilaso», en *Signoria di parole. Studi offerti a Mario di Pinto*, ed. G. Calabrò, Liguori, Napoli, 1998, pp. 283-298.
- , «Il lugar di Garcilaso», en *Il Petrarchismo. Un modelo di poesia per l'Europa*, ed. L. Chines, Bulzoni, Roma, vol. 1, 2006, pp. 495-510.
- GHERTMAN, S., *Petrarch and Garcilaso*, Tamesis, London, 1975.
- GREEN, O. H., *España y la tradición occidental*, Gredos, Madrid, 4 vols., 1969.
- GUERRINI, R., «Vos coryli testes. Struttura e canto nella v ecloga di Virgilio», en *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, 1973, pp. 683-694.
- GUILLÉN, C., *Literature as System*, Princeton University Press, Princeton, 1971.
- HERRERA, F. DE, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. I. Pepe y J. M. Reyes, Cátedra, Madrid, 2001.
- LAPESA, R., *La trayectoria poética de Garcilaso*, en *Garcilaso: estudios completos*, Istmo, Madrid, 1985.
- LARA GARRIDO, J., «Poética del género bucólico y *ekphrasis* en la *Égloga de Pílas y Damón*», en *De saber poético y verso peregrino, La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, Universidad de Málaga, Málaga, 2002, pp. 297-429.
- LECLERCQ, R., *Le divin loisir. Essai sur les Bucoliques de Virgile*, Latomus, Bruxelles, 1996

11. Como precedentes, pueden recordarse, entre otros, los trabajos de Guillén (1971: 182-192), Ghertman (1975), Segre (1976: 163) o Cruz (1988: 96-97). No faltan propuestas de asociaciones estróficas concretas: 10 y 20, 14 y 28 (Woods, 1969); 14 y 27-28 (Ghertman, 1975: 116); 1-3 y 28, 6 y 23, 8 y 21 (Segre, 1976); 9 y 26, 6 y 27, 13 y 28 (Lipmann, 1983: 68); 8-16 y 18-29 (Gargano, 1998). Considérese asimismo la filiación entre la bucólica v y la *Égloga de Pílas y Damón* de Barahona de Soto (Lara Garrido, 2002).

LA ÉGLOGA I DE GARCILASO: ESTRUCTURA Y *RESPONSIO*

- LIPMANN, S., «On the significance of the 'Trance de Lucina' in Garcilaso's First Eclogue», *Neophilologus*, 67 (1983), pp. 65-70.
- PÉREZ-ABADÍN, S., «Diálogo, *responsio* e imitación: claves estructurales de la égloga I de Garcilaso», *Lectura y Signo*, 6 (2011), en prensa.
- PUTNAM, M. C., *Virgil's Pastoral Art. Studies in the Eclogues*, Princeton University Press, Princeton, 1970.
- SALVATORE, A., «Lettura della quinta bucolica», en *Lecturae Vergilianae. Le bucoliche*, ed. M. Gigante, Giannini Editore, Napoli, 1988, pp. 198-223.
- SEGRE, C., «Análisis conceptual de la I égloga de Garcilaso», en *Las estructuras y el tiempo*, Planeta, Barcelona, 1976, pp. 163-184.
- TASSO, B., *Rime*, ed. V. Martignone, Edizioni Res, Torino, 2 vols., 1995.
- VAN SICKLE, J., «Strutture interne di singole egloghe nel libro bucolico di Virgilio», *Maia*, 30 (1983), pp. 205-212.
- VIRGILIO, *Bucólicas*, ed. V. Cristóbal, Cátedra, Madrid, 1996.
- WOODS, M. J., «Rhetoric in Garcilaso's First Eclogue», *MLN*, 84 (1969), pp. 143-155.

